érudit
www.erudit.org

Article

"Pour une sculpture qui disparaît / For a Disappearing Sculpture"

Patrice Loubier

Espace : Art actuel, n° 50, 1999-2000, p. 6-11.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/9653ac

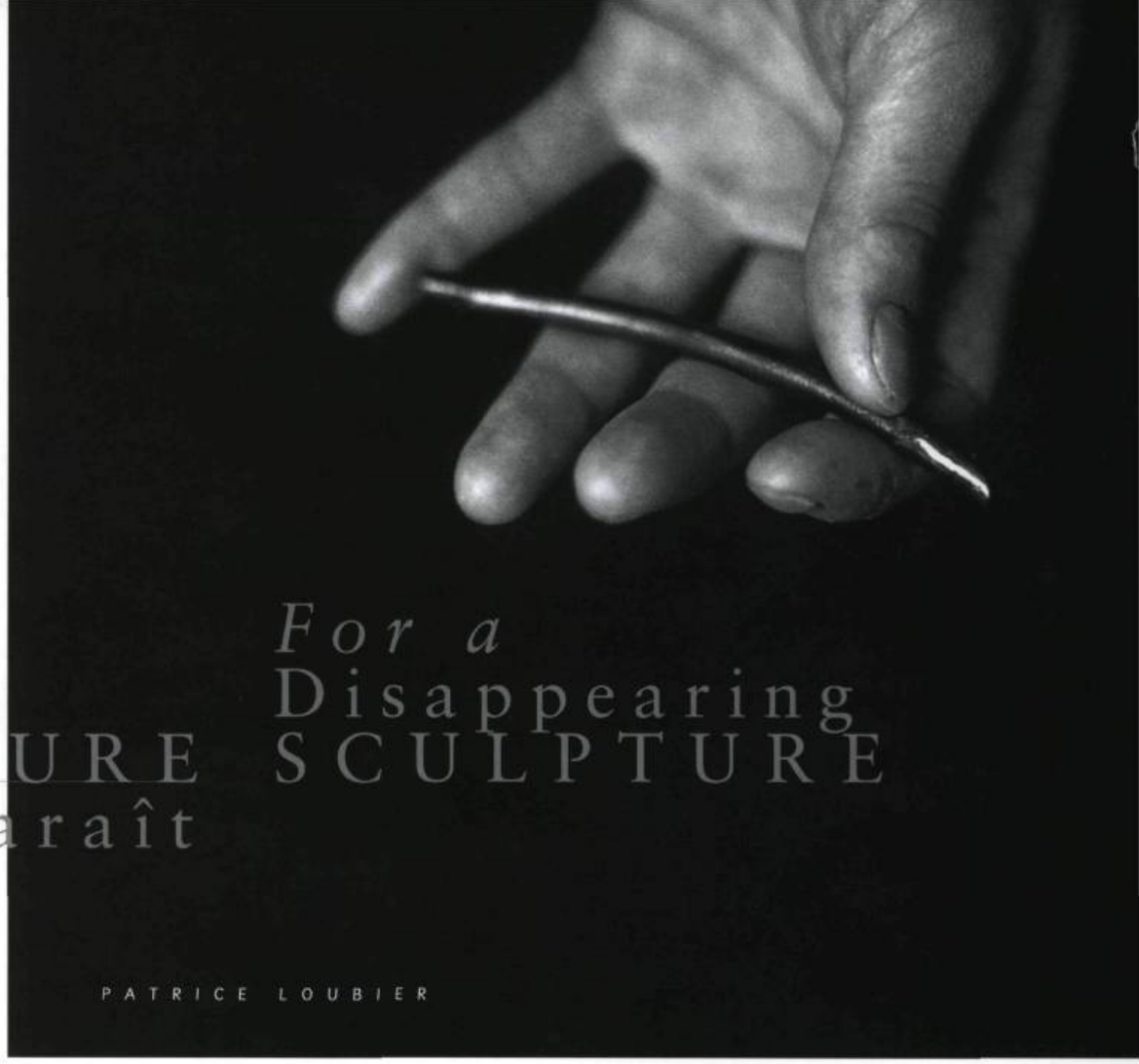
Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 08:17



Pour une SCULPTURE qui disparaît

For a Disappearing SCULPTURE

PATRICE LOUBIER

Germaine Koh, *Tokens / Des gages*, 1998. Small bronzes, to be carried. Photographie couleur / Colour photography. Env. 15 x 15 cm. Photo : Guy L'Heureux. Avec l'aimable autorisation de la galerie Skol / with the kind permission of Skol gallery.

UN

À l'automne 1998, Germaine Koh présentait à la galerie Skol un ensemble de petits moulages en bronze de cailloux et de brindilles. À vrai dire, ce que le visiteur découvrait d'abord dans la petite salle, c'était, presque à titre de mode d'emploi, des photos couleurs de ces objets tenus chacun au creux d'une main. Les sculptures elles-mêmes n'étaient pas exposées, mais rangées dans un coffret au comptoir d'accueil ; une note laconique indiquait que les visiteurs pouvaient emprunter l'une d'elles pour la durée de l'exposition, moyennant une carte d'identité laissée en gage. De fait, Germaine Koh se proposait moins d'offrir à la contemplation ces petites sculptures, intitulées justement *Tokens* (gages), que d'inviter le visiteur à en emporter une avec lui, pour en faire temporairement un « compagnon muet » (*wordless companion*[1]) de son existence quotidienne. Représentations d'objets éminemment ordinaires et sans grand intérêt visuel, les *Tokens* ne prennent en effet tout leur sens qu'adoptés provisoirement, gardés avec soi, éprouvés au fil des jours dans leur simple inertie et leur présence effacée (l'artiste les crédite aussi d'une vertu calmante, parlant d'eux comme des *soothers*[2]). Assez petits pour tenir dans un sac à main ou une poche de pantalon, s'imposant surtout par leur poids ou leur surface polie, ce sont des objets destinés à la main plus qu'à l'œil.

En tant que moulages de bronze, les *Tokens* rappellent donc la sculpture par un matériau et une technique typiques, mais comme pour

ONE

At Skol, in the autumn of 1998, Germaine Koh presented a group of small, bronze-cast stones and twigs. What the visitor first discovered in the small room, almost like instructions, were colour photographs of the objects held in the palm of a hand. The sculptures themselves were not exhibited, rather they were arranged in a box at the reception desk; a laconic note indicated that visitors could borrow a stone or a twig for the duration of the exhibition, leaving an identification card as security. Germaine Koh was in fact offering her little sculptures, entitled *Tokens*, less as things to be contemplated than as objects for visitors to carry around with them, as a temporary "wordless companion"[1] in their daily existence.

Representations of very ordinary objects and of little visual interest, the *Tokens* only became meaningful when temporarily adopted and kept in one's possession, their simple inertia and subdued presence being experienced over time (the artist also sees them as calming and refers to them as *soothers*)[2]. Small enough to be carried in a handbag or a pant pocket, and distinguished mainly by their weight and polished surface, these objects are destined for the hand rather than the eye. As bronze castings, the *Tokens* resemble sculpture in their typical material and technique, but this does more to show their difference with regard to sculpture; they indicate and imitate sculpture more than they are part of it. The smallness and very modest representation of the works quickly deprives them of the precious nature that their material might suggest. The denomination of "sculpture" appears

Germaine Koh, *Tokens / Des gages*, 1998. Small bronzes, for pockets. Photographie couleur. Env. 15 x 15 cm. Photo: Guy L'Heureux. Avec l'aimable autorisation de la galerie Skol.

mieux marquer l'écart qu'ils prennent vis-à-vis d'elle ; ils l'indiquent et la miment plus qu'ils n'en participent. C'est que la petitesse des œuvres et la représentation, toute modeste, les privent d'emblée du caractère précieux que leur matériau pourrait nous inciter à leur accorder. La dénomination de «sculpture» paraît d'ailleurs mal convenir à l'usage auquel ils sont destinés : les *Tokens* sont moins faits pour être regardés que pour être palpés, soupesés, appropriés ; ils valent moins par le spectacle qu'ils procurent que par l'expérience qu'on en fera, par le sens dont on les investira. Ce qu'un tel projet neutralise, c'est la *distance* à travers laquelle on observe habituellement l'œuvre d'art, distance qui n'est pas autre chose que la condition tacite de son accessibilité publique (de monument) ; ainsi restreint au seul regard, l'« usage » tout personnel que je fais d'une œuvre en la contemplant n'altère donc pas son être et ne grève en rien le droit d'autrui à jouir d'elle au sein d'une expérience aussi intime que la mienne. Or les *Tokens*, renversant l'« interdit de toucher », supposent une convivialité bien plus engageante avec leur usager, un usage cette fois bien concret qui s'effectue non plus dans le contexte public de l'exposition mais au sein de la vie privée et de l'attention individuelle dont ils seront l'objet.

DEUX

À l'envisager comme modèle opératoire, ce travail de Koh suggère l'hypothèse d'une sculpture qui *disparaît*, qui disparaît en tant que *genre*, pour mieux pénétrer la vie et interagir avec le réel sur son terrain propre. Examiner la sculpture contemporaine en s'interrogeant sur les lieux où elle s'énonce, comme le propose ce numéro, c'est ainsi déplacer l'accent depuis la discipline vers les écosystèmes de pratiques au sein desquelles elle se montre, se parle et s'accomplit ; c'est impliquer que l'ontologie présupposée des genres et des catégories importe moins aujourd'hui que le faire de l'art, que la pragmatique qui est la sienne. Et c'est ce déplacement que je voudrais

poorly suited to their intended use: the *Tokens* are made to be felt, to be weighed in one's hand and appropriated more than to be looked at. They are more valuable, if I dare say, for the experience and intimacy one develops with them than as a spectacle in their own right. What such a project neutralizes is the *distance* through which an artwork is usually observed, a distance that is none other than the tacit condition of its public accessibility (as of a monument). In this way, limited solely to the act of viewing the very personal "use" I make of a work while contemplating it does not alter its existence nor hinder others from enjoying an experience just as intimate as mine. *Tokens*, then, inverts the "do not touch" and assumes a much more involved social interaction with the user. A very concrete use, this time, which no longer takes place in the public context of an exhibition but in the midst of one's private life and with individual attention given to the work as an object.

TWO

To envisage this as an operating model, Koh's work suggests the hypothesis of a sculpture that has *disappeared*, disappeared as a genre so that sculpture may better become a part of life and interact with reality on its own ground. To examine contemporary sculpture by questioning the loci of its exhibition, as *Espace* proposes in this issue, shifts the emphasis, in a sense, from the discipline to the ecosystems of practices at the heart of which sculpture appears, speaks and develops. This implies that the presupposed ontology of genres and categories is less important today than the making of art, than the pragmatics that accompany it. And it is this shift that I would like to take up by proposing the hypothesis of the genre's disappearance. Sculpture is then no longer merely an exhibited object so much as an instrument to catalyze situations, an intervention accessory, an object to handle, an enzyme of exchange allowing artists to open what one might call

reconduire en proposant cette hypothèse de la disparition du genre. La sculpture ne serait alors plus tant objet exposé qu'instrument catalyseur de situations, accessoire d'intervention, objet à manipuler, enzyme d'échanges permettant aux artistes d'œuvrer, ce qu'on pourrait appeler, à la suite de Nicolas Bourriaud, des dispositifs relationnels[3]. L'œuvre vaut ainsi davantage comme *intervention opérée à l'endroit du réel* que comme artefact destiné à la seule perception esthétique. Sa fin première réside dans l'effectivité de la pragmatique qu'elle mobilise vis-à-vis des usagers des lieux, des contextes ou des circuits d'échanges qu'elle investit. Dès lors, la valeur d'exposition de l'œuvre s'élide devant la *praxis* qu'elle engage.

Une sculpture qui disparaît, cela doit donc s'entendre de deux manières. L'expression désigne d'abord l'obsolescence de la notion de genre dont plusieurs démarches témoignent aujourd'hui. Non pas bien sûr qu'on cesserait de créer des sculptures ; c'est plutôt l'autorité et la pertinence de cette catégorie—et au-delà d'elle la division classique des beaux-arts dont elle a hérité—qu'oblige aujourd'hui à relativiser cette notion de genre une nouvelle donne de la création artistique, fondée non plus sur des problématiques inhérentes aux médiums, mais sur la pragmatique des situations de communication et des expériences au sein desquelles nombre d'artistes engagent désormais leurs travaux. On en verrait de multiples exemples avec ces démarches récentes où des artistes investissent des milieux et des secteurs d'activité étrangers à l'art et leur empruntent leurs façons de faire[4]. Dans ce type de projets, la création d'artefacts n'est plus première mais s'inscrit au sein d'un dispositif de communication qui la transcende. Ainsi un régime original de création se met-il en place dans lequel s'estompent les prérogatives des catégories spécifiques et où, à l'encontre de l'autonomie moderniste, les projets des artistes s'ancrent de façon critique à leur contexte d'énonciation.

D'autre part, ce qui disparaît, c'est aussi, souvent, les objets nommés « sculpture » en tant que leur mode d'apparition n'est plus celui d'une présence ostensiblement donnée au regard comme œuvre d'art. Bien au contraire, de nombreux artistes privilégient aujourd'hui l'intrusion subreptice dans l'espace urbain ou brouillent la frontière entre œuvre d'art et objet fonctionnel, tablant ainsi sur le *mimétisme* de leurs propositions pour mieux pénétrer le lieu public, frayer avec l'univers commercial ou corporatif, ou s'immiscer dans la sphère privée. Ainsi, les projets de Gilbert Boyer prennent parfois la forme de dissémination furtives dans l'environnement urbain. Avec *Ange interdit* (1996), par exemple, la série de cadenas gravés de quelques mots que Boyer avait verrouillés anonymement aux alentours de la gare de Lille deviennent pour le passant non prévenu de leur statut artistique autant de signes sauvages[5] ouvrant une brèche dans le caractère d'évidence et de familiarité du lieu public. Les objets dystopiques que Krzystof Wodiczko a élaborés, tels le *Véhicule pour sans-abri*, le *Porte-parole* et le *Bâton d'étranger*[6], assument, eux, un double statut : il s'agit d'instruments réellement utilisables par leurs destinataires (l'artiste qualifie notamment les deux derniers d'« équipements de parole » pour les immigrés), mais aussi d'images critiques des problèmes sociaux auxquels ils tentent de répondre.

TROIS

L'exposition (qu'il s'agisse de la présentation en salle ou de la mise en vue extérieure de la sculpture publique), on le voit, n'est plus le mode de diffusion privilégié pour de tels travaux, qui en appellent davantage à la rencontre inopinée, à l'utilisation concrète ou à cet « accueil tactile » accompli par accoutumance que Walter Benjamin[7] assignait à l'œuvre architecturale. Celle-ci n'est en effet réellement connue qu'en étant habitée, vécue par ses usagers. Une

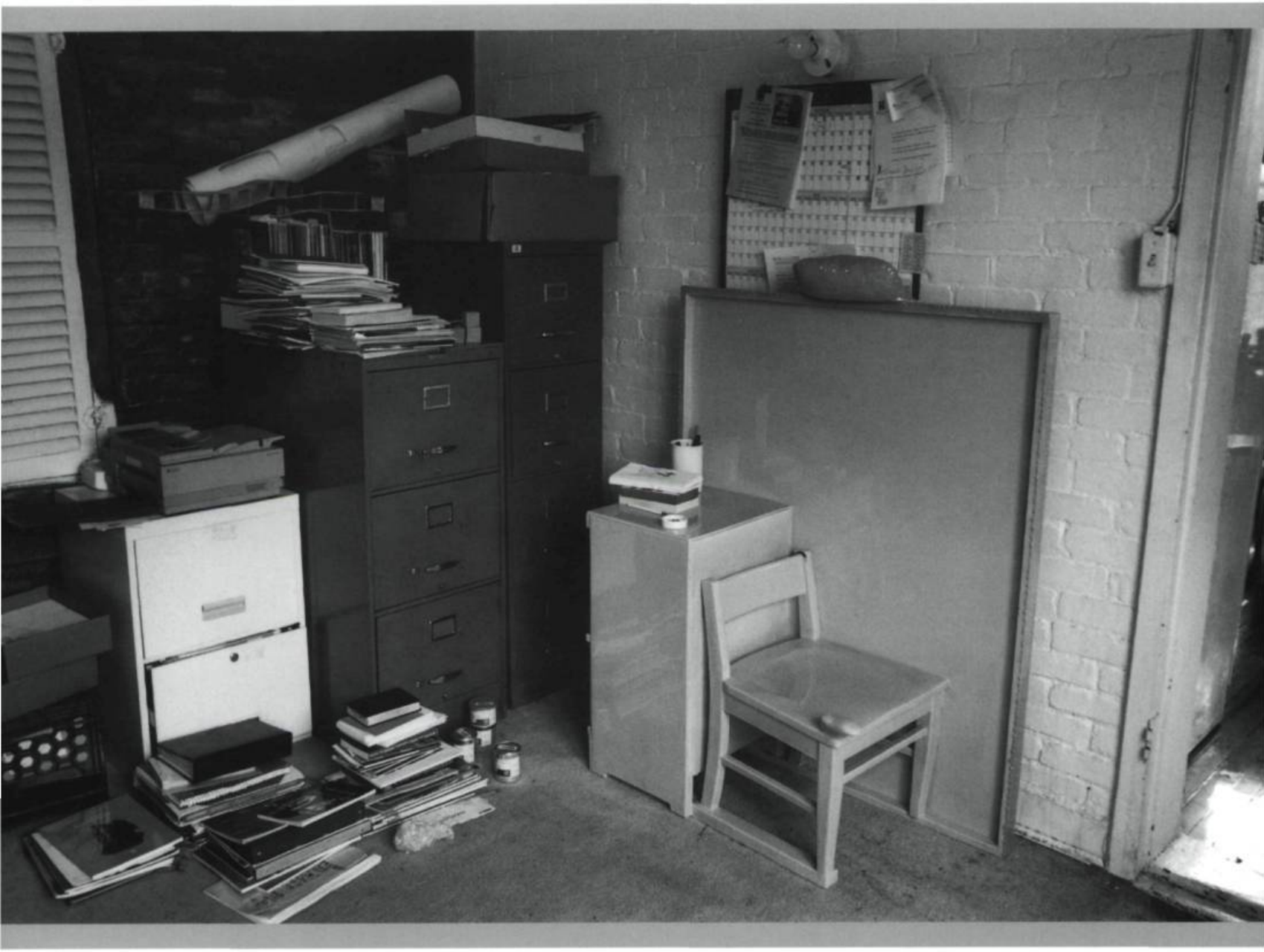
relational mechanisms, to use Nicholas Bourriaud's term[3]. The work is then more valuable as an *intervention carried out in the place of reality* than as an artefact destined only to be an aesthetic perception. A work's first purpose lies in the pragmatic effectivity that it mobilizes regarding the users of the places, contexts or circuits of exchange which it invests. Hence forth, the value of the work's exhibition is elided by the *praxis* in which it is involved.

A sculpture that disappears should be understood in two ways. The expression first indicates the obsolescence of the notion of genre. Sculpture will not cease to be created; rather, it is the authority and the pertinence of this category—and above all the classical division of the fine arts from which it is inherited—which require relativization. At the heart of many artists' work today is a new order of artistic creation no longer based on problems inherent in the medium but on the pragmatics of communicative situations and experiences. One sees many examples in recent artistic approaches where artists become involved and work in different milieu or branches of activity—whether it be in the museum, the library or the business world.[4] In this kind of a project, the creation of artefacts is no longer primary, but is part of a mechanism for communication that transcends it. In this way, an original system of creation is established where the prerogatives of specific categories become blurred and where, counter to modernist autonomy, artists' projects are critically based on the context of their statement.

Massimo Guerrera, *Action n° 3. La cantine sortie n° 5*, 1996. Photo: Massimo Guerrera

Massimo Guerrera, *Kiosque -domestique II*, 1998-1999. Bois, polyuréthane, pigments, poils et coton. Photo: Massimo Guerrera

Moreover, what often disappears is that object called "sculpture", in as much as its mode of appearance is no longer that of a presence ostensively given to the gaze as a work of art. Quite the contrary, many artists today favour surreptitious intrusion into urban space or willingly confuse boundaries between the work of art and functional object. They rely on the *mimesis* of their proposals in order to better occupy public space, associating with the commercial world or intruding in the private sphere. Thus, Gilbert Boyer's projects take the form of a furtive dissemination in the urban environment. *Ange interdit* (1996), for instance, a series of padlocks engraved with a few words and that Boyer anonymously locked around the train station in Lille, became just so many unauthorized signs[5] for the passerby unaware of their artistic status, creating a gap in the obviousness and familiarity of a public place. The dystopian objects that Krzystof Wodiczko put together—the "Homeless Vehicle", the "Mouthpiece" and the "Stranger's Staff"[6]— assume a double status. They are instruments, really, to be used by the people they are addressed to (the



sculpture *vécue*, voilà d'ailleurs qui pourrait exprimer la visée de certaines démarches actuelles. Ainsi, Massimo Guerrera, dans le projet des *Kiosques domestiques*[8] qu'il amorce, prêtera à des personnes qui en feront la demande des meubles-sculptures avec lesquels elles pourront cohabiter en les intégrant à leur intérieur et à leurs habitudes de vie. Il s'agit en quelque sorte de mettre à l'épreuve du réel, *in vivo*, les hypothèses d'ergonomie parallèle que constituent ses sculptures — et de soumettre du coup un milieu de vie et un individu donnés à la dérive et à l'imaginaire qu'elles pourront lui impulser. Sans rien perdre de leur vocation utilitaire, ces meubles deviendront, grâce au mode d'emploi que Guerrera en propose, espace de jeu et de dialogue entre l'artiste et l'usager. Guerrera les invitera en effet à réaliser des interventions (y déposer des objets, par exemple) auxquelles il répondra en visitant de temps à autre les domiciles d'accueil de ses kiosques. Un

artist describes, in particular, the last two as "speaking aids" for immigrants), but they are also images critical of the social problems to which they attempt to respond.

THREE

The exhibition (whether a presentation in a gallery/museum or the outdoor installation of a public sculpture) is no longer the preferred way of exhibiting works which call for more unexpected encounters, concrete usage, or for the "tactile reception" achieved by the habituation which Walter Benjamin[7] attributed to an architectural work. This can only be known by the users' inhabiting and experiencing the work. A *lived* sculpture may well be the aim of a certain number of current practices. Massimo Guerrera, for instance, inhis *Kiosques domestiques*[8], will lend his sculpture-furniture to people for the asking, for living with and

échange, une osmose s'effectuera ainsi par le biais de l'œuvre devenue membrane semi-perméable entre pratique d'art et vie.

Un peu comme pour les projets liés à un travail précédent de l'artiste, la *Cantine*, le meuble devient ici prétexte à une convivialité inédite — mais cette fois dans un lieu domestique et durant un temps long qui excède celui d'une performance ou de l'exposition en salle. Si l'espace investi par Guerrera peut rappeler la formule de l'événement *Chambres d'amis*, organisé dans des appartements privés de Gand en 1986, une différence majeure s'impose. Les *Chambres d'amis* constituaient un cadre d'exposition inédit en vue duquel les œuvres étaient conçues selon la logique de l'in situ ; dans le projet des *Kiosques domestiques*, il s'agit moins d'inventer un lieu nouveau pour la création ou la mise en vue de l'œuvre que de mettre en branle grâce à elle une expérience inscrite très concrètement au sein des habitudes de vie.

integrating into daily life. In a sense, it was a question of putting to the test of reality — *in vivo* — the parallel ergonomic hypothesis that makes up the sculptures — and of subjecting a given individual and way of life to the drift and imagination that the works can project. Not losing any of their utilitarian vocation, and thanks to the proffered directions, this furniture becomes a space for play and dialogue between artist and user. Indeed, Guerrera provides users with suggestions for action (regarding the placement of objects, for example), to which he responds from time to time by visiting the adopted homes of these *kiosques*. An exchange or osmosis is carried out by means of the work, now become a semi-permeable membrane between art and life.

Somewhat like projects connected to the artist's earlier work, the *Cantine*, a piece of furniture here becomes pretext for a new conviviality — but now in a domestic space and for a longer period of time than

Gilbert Boyer, *Ange interdit*. Projet éphémère dans la ville de Lille, octobre-novembre 1996. En collaboration avec Art Connexion. Photo : Gilbert Boyer

QUATRE

Les œuvres commentées ici et les hypothèses qu'elles m'inspirent mériteraient, certes, des analyses plus fouillées. Toutes pointent cependant, il me semble, un même horizon — le paradigme d'un art qui se fait le «commensal» de la vie, dans lequel l'œuvre ne s'accomplit qu'à la condition d'exploiter la dynamique d'un contexte qu'elle contribue en retour à transformer. On l'a vu, dans les projets de Germaine Koh et de Massimo Guerrera que nous venons d'examiner, il en va chaque fois d'un processus grâce auquel l'œuvre et le milieu de vie qui l'accueille (ou dans lequel elle fait intrusion) *s'exposent* mutuellement aux effets de la convivialité qui s'instaure. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Germaine Koh parle de l'érosion que subiront ses *Tokens* au fil des manipulations et du frottement contre les tissus comme d'une patine et d'une trace témoignant des appropriations successives dont ils auront été l'objet. Le réel, ici, devient tout à la fois matériau, atelier, laboratoire et interlocuteur de l'artiste. On voit à cet égard ce qui distingue ces pratiques du projet des avant-gardes historiques auquel on pourrait être tenté de les assimiler. Tentant de passer outre à la médiation des lieux et des contextes de vision d'art, ces démarches ancrent d'abord à la sphère privée et à l'expérience individuelle la praxis qu'elles mobilisent : rencontre inopinée du promeneur avec l'œuvre dans la ville, appropriation domestique, formes multiples d'échange et d'interaction, etc. Si elle consent ainsi à disparaître en délaissant son statut de discipline spécifique pour se fondre dans les pratiques de l'intervention, voire de la « création de situation », la sculpture y gagne donc largement au change : une vitalité, un pouvoir d'interpellation critique renouvelés, une capacité, somme toute, à faire de l'art ce « quelque chose qui rend la vie plus intéressante que l'art », selon le mot de Robert Filliou. ▮

Gilbert Boyer, *Ange interdit*. Projet éphémère dans la ville de Lille, octobre-novembre 1996. En collaboration avec Art Connexion. Photo : Gilbert Boyer.

a performance or a gallery exhibition. If Guerrera's spatial investment here recalls the procedures employed in *Chambres d'amis*, organized in the private apartments of Gand in 1986, a major difference stands out. The *Chambres d'amis* was a new setting for an exhibition in which the works were conceived according to the logic of in situ. The *Kiosques domestiques* project was less about inventing a new place and setting for the creation or display of a work than it was about initiating an experience inscribed in very concrete terms at the heart of daily life.

FOUR

The works I have discussed here and the hypotheses they inspire in me certainly merit a more thorough analysis. Nevertheless, it seems to me, all point to the same perspective — the paradigm of an art that becomes the "table companion" of life, and in which the work is accomplished only by drawing on the dynamics of a context to which it contributes in tum by transforming it. As we have just seen in the projects of Germaine Koh and Massimo Guerrera, each instance of the work and of the milieu that receives it (or into which it intrudes) stimulates a process by which each exposes the other to the effects of the newly introduced social interaction. Not by chance, Germaine Koh speaks about the erosion that her Tokens undergo with the handling and rubbing against fabric, making a patina and showing traces of the successive appropriations to which they are the object. Here, the real becomes at once material, studio, laboratory, ... and artist's interlocutor. In this respect, we see what distinguishes these practices from the projects of the historical avant-guard to which we might be tempted to associate them. Attempting to eschew the mediations of place and context in artistic vision, these works at first mobilize and anchor praxis in individual experience and the private sphere: a stroller's unexpected encounter with the work in the city, domestic appropriation, multiple forms of exchange and interaction, etc. If sculpture consents to disappear and to give up its status as a specific discipline in order to merge with the practices of intervention, even of "situation creation", sculpture then gains considerably in exchange: vitality, and the power of renewed critical questioning — all in all, to use the words of Robert Filliou, the ability to make of art that "somethihg which makes life more interesting than art." ▮

Translation Janet Logan

NOTES :

1. *Slides and Project descriptions of Germaine Koh*, texte inédit/unpublished text, 1998.
2. *Ibid.*
3. Nicolas Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.
4. Paul Ardonne propose un premier balisage de ces pratiques dans / Paul Ardonne proposes an initial marking out of these practices in *Art. L'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin XX^e siècle*. Paris, Éditions du Regard, 1997, p. 279-311.
5. Pour une réflexion sur la pratique intempestive du mimétisme en art, voir, de l'auteur / For thoughts on the untimely practice of mimetism in art, see by the author, « Le signe sauvage. Notes sur l'intervention urbaine », *Inter*, n° 59, 1994, p. 32-33.
6. Voir les textes de l'artiste sur ces projets dans / See texts on these projects by the artist in: Krzystof Wodiczko, *Art public, art critique, Textes, propos et documents*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995.
7. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Œuvres II. Poésie et Révolution*. Paris, Denoël, 1971, p. 206. / Walter Benjamin, "The Work of Art In the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations*, New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1968, p. 240.
8. On pouvait en voir quelques-uns à une récente exposition de l'artiste, *Porus* (Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, 1998) / A few of them could be seen in the artist's recent exhibition, *Porus*, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, 1998.